

Emil Leth Meilvang

# Fra arkivets skygger

Om repræsentation og billedarkivets status i Harun Farockis film *Respite*.

## ABSTRACTS

Artiklen undersøger forestillingen om og transformationen af det filmiske arkiv hos den tyske instruktør Harun Farocki. Igennem en analyse af Farockis film *Respite* viser artiklen, hvordan de historiske repræsentationer af jødeforfølgelsen og 2. verdenskrig sættes under kritisk lup, og hvordan arkivmaterialet fravristes sin vante brug for derved at åbne for en mere kompleks og sammensat forståelse af krigens grusomheder. For mere præcist at formulere filmens kritiske og idiosynkratiske metode inddrages især Roland Barthes og hans tanker om fotografiet og dets forskellige muligheder.

The article examines the concept and the transformation of the filmic archive in the work of director Harun Farocki. Through an analysis of Farocki's film *Respite*, the article shows how the historical representations of the persecution of the Jews and the Second World War are scrutinized and how Farocki's use of the archive material strips it of its ordinary uses so as to open up to a more complex and intricate understanding of the war and its atrocities. To formulate more fully the critical method of *Respite*, the article will draw on the concepts of Roland Barthes and particularly his thoughts on photography.

## KEYWORDS:

Arkiv, repræsentation, Farocki, *Respite*, Barthes

## I. BILLEDARKÆOLOGI OG FRISÆTTELSE

Kan vi nogensinde genleve datiden? Er det muligt at træde ind i den hengemte tid? Og hvis fortiden for evigt er fortid, hvordan nærmer vi os så denne utilnærmelige zone? Et arkivbillede tilbyder sig som en umiddelbar adgang til datiden, som en direkte nærhed, men det filmiske billede er aldrig helt levende. Det er altid en accentuering af en tabt tid; det er altid et falmet minde. Billedet fastholder livets bevægelse, og det er akkurat denne fastholdelse, der betoner afstanden mellem nu-tid og fortid. Denne tidsrelation er fundamental for alle filmiske billeder. Og denne svimlende afstand forstærkes tydeligvis i arkivbilledet. Her er afstanden mellem *da* og *nu* vokset, og der indskydes en temporal bevidsthed, en historisk opmærksomhed. Det forekommer mig, at det er denne tidslige distance som den tyske instruktør Harun Farocki undersøger i adskillige af sine film, og frem for alt undersøger han, hvordan denne afstand er blevet misforstået og misbrugt. Jeg vil her forsøge at indkredse den brug og forståelse af arkivet, som Farockis værk repræsenterer – med hans film *Respite* (2007) som prisme. Jeg ønsker at analysere filmens helt særlige metode for derigennem samtidigt at formulere den billedforståelse, der ligger til grund for dette og mange andre af Farockis værker. I denne forbindelse vil jeg inkludere den franske litterat og tegnanalytiker Roland Barthes og hans refleksioner over fotografiet, da det netop er én af artiklens påstande, at Farockis kritik af arkivet og Barthes tanker om fotografiet er bemærkelsesværdigt analoge. Endvidere vil den franske filmhistoriker Sylvie Lindeperg, der har arbejdet med netop *Respite*, inddrages – især i form af sine betragtninger over den *ikoniske* karakter, som filmen momentvist rummer.

Man har ofte beskrevet Farockis praksis som 'arkæologisk' i sin brug af 'found footage' (Didi-Huberman 2010, 108 og Elsaesser 2009, 59), og en stor del af hans virke bærer da også præg af denne eftersøgende billednysgerrighed. Farocki udgraver nye-gamle billeder, eller bruger de allerede kendte repræsentationer på nye måder. Hos Farocki bliver arkivet et billedfyldt reservoir, der indeholder andre vidnesbyrd, andre retninger for den historiske tanke: Der er altid flere forståelser af historien, der er altid andre beretninger end den gængse, og disse glemte eller gemte minder skjuler sig ofte i arkivets periferi. Således er arkivet ifølge Farocki aldrig 'stabil' eller 'fuldendt'. Arkivet er dynamisk og fortløbende. Det rummer uafdækkede hjørner, der rummer uafdækkede minder. Ikke desto mindre skal vi se, at denne forestilling om arkivet er grundlæggende paradoksal, eftersom intet billede er fuldstændigt rent eller 'uplettet'. Ethvert billede har indpodet i sig en særlig kode eller et bestemt ideologisk materiale – selvom billedet skulle bære dette materiale ubevidst, som rester af den igangværende diskurs på undfangelsestidspunktet. Altså et ubevidst men værdikodet grundlag, som Farocki i flere af sine film forsøger at afsløre. Det er således nødvendigt at analysere og overskride dette forhold, hvis man vil tage arkivet som sit udgangspunkt, hvorfor Farocki arbejder med en veritabel *transformation* af arki-

---

vet. En metode, som man eksempelvis finder i hans film *Prison Images* (2000), hvor overvågningsbilleder fra de amerikanske fængsler fremviser en panoptisk magtudøvelse, der oprindeligt blev solgt som beskyttelse (registreringer af fængselsvolden, der skulle antage en præventiv funktion) eller i filmen *Stilleben* (1997), hvor billedkunst fra det 17. århundrede i sig bærer vidnesbyrd om en begyndende varefetichisme, som vi i dag ser i reklameindustriens apoteose. Farocki graver disse repræsentationer frem – og han graver sig ned i dem – for at modulere og transformere vores måder at forstå dem på. Han bearbejder såvel vores forståelse af arkivet som arkivet selv.

Hans film *Respite* er velsagtens det sted, hvor denne transformation er mest iøjnefaldende. Det er en film, der udelukkende består af arkivbilleder fra den nazistiske transitlejr Westerbork i Holland. Filmen er altså kun sammenstykket af dette arkiverede billedmateriale; Farocki har intet filmet selv. Men han har gravet de levende billeder, der blev indfanget på Westerbork, frem, da det tidligere netop kun har været nogle enkelte indstillinger, der konstant har været benyttet i den visuelle offentlighed. Farocki opgraver og blotlægger altså – næsten – alt det materiale, der findes fra lejren, hvorfor filmen både tager sig ud som et filmisk fund (disse billeder rummer virkeligt en egenhændig sjældenhed, og de får lov at stå rent frem uden musik eller voice-over) og en filmisk modulation (de genfundne billeder farver de billeder, der tidligere stod alene, og, som vi skal se, er filmen et fortættet forsøg på at nuancere og forme visse forventninger til disse repræsentationer).

Westerbork var en arbejdslejr under 2. verdenskrig, hvorfra fangerne blev transporteret til enten Auschwitz, Theresienstadt eller Bergen-Belsen, og filmens billedmateriale var oprindeligt dikteret af lejerens kommandant Albert Gemmeker, der håbede at vise og udbrede kendskabet til Westerborks effektivitet. Gemmeker frygtede øjensynligt at blive degraderet fra sin fornemme titel af lejrkommandant og ønskede netop derfor at fremvise Westerbork som et smidigt og velfungerende foretagende (Elsaesser 2009, 62). Filmens 'instruktør' og kameramand blev den indsatte Robert Breslauer. En fange, der dermed skulle skabe en filmisk repræsentation af lejren i kommandantens og nazismens billede. Gemmeker og Breslauer delte imidlertid ét fælles håb, og disse billeder vidner ikke blot om en skrækslagen fange, der bærende følger de propagandistiske ordrer: Så længe de indsatte blev i Westerbork, var de nemlig i sikkerhed. Livet i lejren indebar tvangsarbejde og frihedsberøvelse, men tilstede var altid den truende risiko for deportation og forestående død. Westerbork var ikke en udryddelseslejr, der var både et hospital og en tandlæge, ja sågar en form for revy, hvor flere af fangerne optrådte, og de indsatte var sikret et minimum af mad. Netop derfor håbede fangerne også selv på at vise deres effektivitet og arbejdsomhed – for at få lov at blive i lejren: Altså håbet om 'udsættelse', som både den en-

---

gelske titel (*Respite*) og den tyske titel (*Aufschub*) understreger.

Den nazistiske kommandant og den indsatte krigsfange havde dermed et fælles sigte med dette materiale, hvorfor vi møder en insisterende *lovprisning* af arbejdet. Disse indstillinger viser os arbejdet som en vægtig, seriøs og næsten saliggørende beskæftigelse. Særligt i brugen af slow-motion, hvor kameraet eksempelvis følger fanger, der bearbejder metalrester; her ser vi, som det er blevet bemærket andetsteds, kameraet dvæle ved arbejdslivets semi-sakrale konstitution (Elsaesser 2009, 61). En dimension, der yderligere forstærkes af det forhold, at Westerbork bar sit eget 'logo'. Farocki viser os nemlig, at man i Westerbork havde fået designet et reklamelignende stykke grafik, der, under en simpel stregtegning af lejren med sin rygende skorsten, bekendtgjorde antallet af indsatte, der blev sendt videre til udryddelseslejrene i øst: nazismens rent maskinelle og industrialiserede vold. Omvendt viser flere af disse billeder os også fredelige og afslappende fritidsstunder for lejrens indsatte, og flere gange møder vi *smilende* ansigter, hvilket naturligvis kan tilskrives filmens status som 'reklame'. Materialet præsenterer lejren som en hårdtarbejdende og velsmurt enhed, men det viser samtidigt også det efterfølgende udelivs velfortjente hvile.

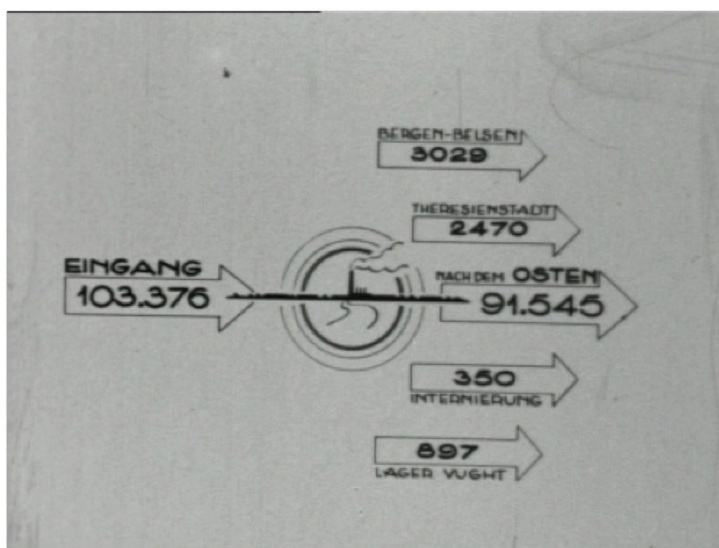
Man kan imidlertid ikke reducere denne dimension til en absolut manipulation. I mødet med *Respite* og billederne fra Westerbork er det nødvendigt at acceptere dette billedmateriale som et vidnesbyrd om den enorme forskel på eksempelvis arbejds- og udryddelseslejrene, og vi må anerkende, at disse billeder – med de til tider afslappede og 'muntre' fanger – afslører en anden virkelighed, end den vi normalt associerer med koncentrationslejren. Disse billeder fremkalder en overraskende fornemmelse af "fredelighed" (Lindeperg 2009, 25). I Westerbork var fangelejrlivet et andet, end det vi forbinder med eksempelvis Auschwitz. Det er blandt andet på grund af dette forhold, at Farockis film forekommer så kontroversiel og overvældende: Den nuancerer vores opfattelse af lejren. En opfattelse, der forekommer voldsomt tabuiseret, og som har sin rod i et særligt historisk doxa.

Nogle af billederne fra Westerbork har, som nævnt, været hyppigt benyttet i den visuelle fortælling om verdenskrigen. Allerede fra årene efter krigen begyndte visse af disse indstillinger et langt liv, hvor de blev set som emblematiske og *fyldestgørende* for fortællingen om forfølgelsen af jøderne. Og det er blevet påpeget, hvordan denne egenskab kun blev tilskrevet enkelte dele af dette materiale (Lindeperg 2013, 144). Eksempelvis indeholder dette materiale fra Westerbork nogle indstillinger, der viser os påstigningen og afgangene af fyldte fangelejrtoge; mod destinationen Auschwitz. De eneste kendte billeder af sådanne togafgange. Endvidere findes der her også et helt særligt billede af en ung pige – filmens eneste ansigtsnærbillede, som vi skal se

---

nærmere på senere. Fra 1960'erne til 1980'erne blev denne pige et prægnant symbol på jødeforfølgelsen. Dette ungpigeansigt, i vis øjne man mente at ane omfanget af den nazistiske totalitarismes uhyrligheder, blev indpodet i den kulturelle bevidsthed som repræsentationen af jødeforfølgelsen. Indtil det i 1994 kom frem, at pigen var Sinti (Lindeperg 2009, 30), hvilket igen understreger, hvordan omgangen med arkivet ofte er underlagt en given dominerende fortælling: Historien om Sintierne forfølgelse under 2. verdenskrig blev glemt. Og hvem ved, hvordan de europæiske Sintiers virkelighed havde set ud i dag, hvis deres skæbne ikke var gået tabt i arkivets skygger? Man forestiller sig, at den europæiske behandling af 'sigøjnerne' havde været en anden.

Således har billedmaterialet fra Westerbork altså været stærkt filteret i den visuelle diskurs. Togafgangene mod Auschwitz har været flittigt brugt til at blottlægge krigens rædsler, bestemte billeder er blevet brugt som emblematiske vidnesbyrd. Men de andre billeder – de smilende fanger – er blevet glemt eller skjult for at skabe en entydig repræsentation af den nazistiske grusomhed. Man synes at kunne fornemme en frygt for tvetydige repræsentationer efter krigen. Skulle brutaliteten, for at være direkte forståelig, vises i ren og enstemmig form? Uanset, så viser Farocki os disse forstyrrende og tidligere udviskede billeder. De fremtræder her netop som et arkæologisk fund med en klar singularitet (Lindeperg 2009, 25). Farocki benytter sig ikke af decideret klipning – hver indstilling får lov at udspille sig i sin oprindelige længde – og han benytter sig ikke af hverken lyd eller musik. Den eneste mærkbare ændring, dette materiale har undergået, det er en håndfuld asketiske virkemidler som fastfrysning af de levende billeder og enkelte indzoomninger, samt nogle små mellemtekster, der deler indstillingerne. Mellemtekster med spændte og ordknappe sætninger. Farocki forsøger altså ikke at genopfinde en diegetisk enhed. I stedet for et narrativt eller et lineært forløb sætter de tekstuelle interpunktioner en refleksion i bevægelse om arkivets beskaffenhed og, som vi skal se, om selve vores forståelse af et billede (Farocki 2009, 24 og Didi-Huberman 2010, 111).



*Respite* (Farocki), fotogram. Harun Farocki Filmproduktion.

## II. MAGT OG MULIGHED

*Respite* er en arkivfilm, men det er også en film *mod* arkivet. En arkivfilm om arkivet. Således præsenterer og udlægger filmen sin refleksion *gennem* sin metode: Refleksionen er også en praksis. Denne sameksistens af metode og praksis er gjort mulig af en tvetydighed i arkivet selv. Som det er bemærket af den franske filosof og kunsthistoriker Georges Didi-Huberman, så fremtræder arkivet både som ”objet de critique” (”genstand for kritik”<sup>1</sup>) og som ”objet d’exposition” (”genstand for fremstilling”) (Didi-Huberman 2010, 109). Disse niveauer korresponderer med såvel risikoen som potentialet ved arkivet; dets magt og mulighed. Først og fremmest kan man altid frygte, at arkivet udøver en magt, at det reducerer og indsnævrer historien. Arkivets autoritet former altid vores opfattelse af historien, og det er netop derfor, at den store majoritet af anvendelsen af arkivmateriale størkner i ubevidste reflekser, der blot medfører og stadfæster den dominerende diskurs. En risiko, der ses i Jacques Derridas angivelse af arkivet som ”nom propre du Pouvoir” (”magtens egentlige navn”) eller i Michel Foucaults opråb til et ”contre-mémoire” (”mod-erindring”). Og her kan det måske ydermere indskydes, at denne trussel er desto mere præsent for filmmediet: Det omkostningstunge og teknisk krævende medium har ikke umiddelbart – i hvert fald ikke i 1940’erne – den samme fritliggende mulighed for et *modsa-* *trettet* vidnesbyrd som eksempelvis det skrevne sprog.

I dette perspektiv gentager arkivbilledet blot de igangværende myter, og arkivets status som et selvtilstrækkeligt lager, som en egenhændig autoritet, legitimerer og naturaliserer disse myter. Omvendt tilbyder arkivet sig åbenlyst også som en form for mulighed hinsides denne magt: Det er muligt at finde andre stier i arkivets katakomber. Farocki ønsker at finde et kritisk blik, med hvilket man kan undersøge disse billeder på ny. Et blik, der griber såvel arkivets risikable autoritetstrang som dets vældige potentiale for at åbne og nærme sig historien, dets overraskende mangfoldighed og variation, og det er netop dette blik som vi her skal forsøge at kvalificere. For hvis man ser disse billeder med ’åbne øjne’ (uden historiske fordomme), kan man møde historien på ny. Her finder vi netop et rigt potentiale, og det er ikke en tilfældighed, at filmen arbejder i dette krydsfelt. Det virker til, at Farocki fortæller os, at kritikken netop intensiveres af den righoldighed, der findes i det, der kritiseres: Disse billeders dirrende muligheder understøtter selve kritikken af den ensrettede brug. Og hermed arkivets paradoks: Magten og muligheden implicerer hinanden. Farockis arbejdsmåde (blandingen af teori og praksis: Han kritiserer og benytter sig af billeder fra arkivet) har sit udspring i denne sameksistens.

Farocki ønsker således at udskifte den *didaktiske* anvendelse, som er karakteristisk for mange arkivfilm, med en *dialektisk* anvendelse, hvor arkivets og billedernes egen ambivalens er tilladt og blotlagt. Kritikken og anvendelsen kan eksistere side

---

1. Alle oversættelser er mine egne.

om side, og lejrens brutalitet og de smilende fanger kan eksistere side om side. I sin egenskab af arkivfilm forsøger *Respite* at ”invitere le spectateur à une lecture personnelle” (”at opfordre tilskueren til en personlig læsning”) (Farocki 2009, 24). Denne ”lecture personnelle” forudsætter imidlertid en bestemt ændring i tilskueren, eftersom vores blik altid er præget og tilslebet af tidligere repræsentationer af lejren. Det er netop derfor, at Farocki forsøger at genlære os ’at se’, at ’afvæbne’ vores øjne (Didi-Huberman 2010, 108 og 111).



*Respite* (Farocki), fotogram. Harun Farocki Filmproduktion.

Adskillige gange i løbet af filmen igangsætter Farocki denne refleksion over arkivets status. Eksempelvis da en mellemtekst – efter endnu en indstilling af afslappede og muntre fanger – fortæller os, at ”We expect different images from a Nazi-German camp”. Farocki provokerer bevidst vores forudsætninger og forventninger til en arkivfilm om koncentrationslejrene. Han vil netop have os til at få øje på vores eget syn, den måde hvorpå det er historisk sat og formet. Men samtidig ønsker han også at skærpe det, at slibe synet til. Tydeligst igennem brugen af virkemidler, der skal forstærke og træne vores blik på arkivet og dets materiale.

Flere af Farockis film kan læses som øvelser i netop at ’se på billeder’, og *Respite* er ingen undtagelse. Ofte præsenterer Farocki eksempelvis den samme indstilling to gange. En repetition, hvor den eneste ændring er den tekstuelle interpunktion, der trækker vores opmærksomhed mod nogle afgørende elementer i billedet: en bestemt bevægelse, et smil eller et vagttårn helt i baggrunden af billedet. Små afgørende detaljer som det utrænede og uopmærksomme øje overser. Endvidere medvirker fastfrysninger af filmbillederne og billedforstørrelser også til at raffinere vores måde at ’læse’ billeder på. I *Respite* optræder der eksempelvis en indstilling, hvor vi ser toget, der just er sat i bevægelse med kursen mod Auschwitz. Farocki stopper her billedet to gange. Første gang for at pege på en mand, der gør et lille tegn med hånden. Anden gang for at vise os en indsat, der smiler til kameraet. Hans ansigt er ikke umiddelbart tydeligt, og togets bevægelse slører yderligere muligheden for at fange hans ansigt. Det bliver således Farockis egen fastfrysning af billedet, der muliggør, at

vi kan få øje på denne detalje; mandens smil. Efter indstillingen fastslår en mellemtekst lakonisk: "A man smiled at the camera". Det er nødvendigt ikke at ignorere eller tabe disse stykker af arkivet, og Farocki forsøger således at træne vores øjne for at insistere på disse afgørende detaljer: at lære at se for at lære at tænke. Men Farocki vil ikke give en afrundet og fasttømret konklusion, han fastholder en "lecture personnelle", og denne mangel på svar gør *Respite* til en voldsomt knugende filmoplevelse. Der er ingen hjælp til tilskueren hos Farocki. Lejrens uhyrlige og komplekse brutalitet træder frem i al sin uforståelige fylde.

### III. IKONOGRAFI OG DET PARTIKULÆRE

Den franske filmhistoriker Sylvie Lindeperg har forsket indgående i filmiske repræsentationer af 2. verdenskrig, og især er hun anerkendt for sit arbejde med Alain Resnais' *Nuit et Brouillard* (1955), der i øvrigt også benytter sig af indstillinger fra materialet fra Westerbork. I sin seneste bog *La voie des images* (2013) undersøger Lindeperg undfangelsen af det fotografiske materiale fra netop Westerbork, og hun opruller disse billeders oprindelse; hvordan filmen blev planlagt og optaget, forholdet mellem Gemmeker og Breslauer og hvordan togafgangene og især det omtalte nærbillede har været jævnlige anvendt efter krigen. For Lindeperg har nærbilledet antaget karakter af et *ikon*; dets efterliv i den fælles visuelle bevidsthed understreger denne *ikonisering* – til trods for den nævnte afsløring af pigens egentlige etnicitet, der selvsagt truer med at destabilisere en sådan læsning. Således vidner flere faktorer i billedet om dets evne til på metonymisk vis at stå som det stykke, der fremlægger helheden, og ifølge Lindeperg findes der i dette billede flere ansatser, der har gjort det muligt netop at hæve det til en sådan ikonisk positur (Lindeperg 2013, 186).

Indstillingen, hvorfra nærbilledet stammer, er én af de kortere i materialet fra Westerbork, og modsat hvad man måske kunne forvente, så blev dette ansigt ikke indfanget i en hvilende eller særligt 'villet' billedbeskæring. Breslauer førte blot sit kamera kortvarigt forbi pigen, næsten skødesløst henover hendes ansigt; hun var ikke i billedfeltet i mere end et par sekunder. Men i dette korte øjeblik opstod der en ikonografisk tænding, hvad Lindeperg kalder et "*ciné-photographie parfaite, un pur moment d'éternité*" ("et fuldendt *kine-fotografi*, et rent evighedsøjeblik") (Lindeperg 2013, 187). Vi må således medregne ikonografiens religiøse register, når vi nærmer os denne repræsentation. I den ikonografiske læsning og brug af dette billede fordamper tiden, og de levende billeder udkrystalliseres: De størkner til én skrøbelig komposition hinsides tidens kredsløb. Og her er det netop sigende, hvordan billedet i overvældende grad har cirkuleret i sin *fotografiske* form – altså et medium, der ikke, på samme direkte måde som filmmediet, forløber i tid. Samtidigt blev pigens identitet, som nævnt, først fremdraget i 1994, hvorfor hun indtil da antog en iden-



titetsløs og 'tom' karakter: en ren figur. Hvilket igen betoner ikonets vidtrækkende horisont; den blanke og tomme figur kan fyldes ud og læses som repræsenterende *et hele*. Det er i billedets mangel på det partikulære – eller det man kunne benævne det *tomme partikulære*; et ansigt uden liv – at ikonets voldsomme rækkevidde opstår.

Men også i et rent æstetisk perspektiv rummer dette billede flere tråde til det ikoniske. Kompositionelt indrammes ansigtet af togvognens mørke døre, men omkranses yderligere af det hvide tørklæde, der får ansigtet til at stå så tydeligt frem, lyse op i mørket: Billedkompositionen trækker i sin nær-symme-



Respite (Farocki), fotogram. Harun Farocki Filmproduktion.

tri opmærksomheden mod ansigtets gådefulde udtryk. Endvidere besidder billedet netop den frontalitet, der er så karakteristisk for den religiøse ikonografi. En frontalitet, der korresponderer med billedets mangel på perspektiv. Mange af billederne fra Westerbork er filmet udendørs, og særligt indstillingerne af togenes ankomst og afgang indeholder en tydelig billeddybde – toget filmet fra perronen viser skinnernes løb ind i landskabet. Men dette nærbillede er fladt, renset for ethvert renaissanceperspektiv, hvad igen betoner dets transcendent autonomi, revet ud af såvel tid som rum (Lindeperg 2013, 187): Et forhold, der utvivlsomt er forbundet til denne indstilling som nærbillede af *et ansigt*. Der har i filmteoriens historie været en lang og frugtbar tradition – fra Béla Balázs til Gilles Deleuze – for at tænke nærbilledet som en type billede, der står uden for såvel narrativet som diegesen. En fragmentarisk billedtype, der lever som en selvstændig entitet uden perspektivisk dybde og således løsrevet diegesens spatio-temporale forrang (Doane 2003, 90-91). Og man ville i forlængelse af denne tankefigur kunne hævde, at hvad der også er med til at 'ikonisere' nærbilledet af denne Sinti-pige, er selve ansigtet og nærbilledets inhærente autonomi. Disse faktorer har således afstedkommet et krystalliseret og transcendent ikon, hvilket har skabt åbningen til at abstrahere herfra en bredere sandhed om verdenskrigens egentlige *ånd*.

Det er imidlertid afgørende, at Farocki vælger at lade denne indstilling løbe

i sin egen tid. I *Respite* møder vi ikke Sinti-pigen i den så brugte ikoniske fastfrysning. I stedet puster Farocki nyt liv – eller genvækker det gamle – ind i denne indstilling: Filmtiden løber igen. Som nævnt benyttes fastfrysninger flere gange i *Respite* – som endnu en måde hvorpå man kan undersøge arkivet – men i denne så afgørende indstilling undlader Farocki det bevidst. Forsøget bliver her at lade dette materiale træde frem på ny, uden den visuelle diskurs' hang til ikoniske evighedsrepræsentationer.

Der er således en nivellerende eller demokratiserende linje i Farockis refleksion over arkivet: Vi må lade *alle* vidnesbyrd komme til orde – i deres partikulære fylde. Vi kan ikke lade vores visuelle forståelse hvile på et enkelt ikonisk og åbenbarende øjeblik. Der findes ingen 'billedskat' i arkivet, ingen pludseligt genfundne indstilling, der i sig gemmer den rene indsigt. I stedet betoner Farocki den tålmodige og fortløbende tilbagevenden til billederne selv, og i denne forstand er billederne, som også arkivet, en art konstant tilblivelse, en dynamisk modulation. Som Lindeperg angiver, så er det netop i billedernes skrøbelighed, i alle deres sprækker, at vi konstant kan genfinde og forstå historien (Lindeperg 2013, 11, 15). Det er i disse sprækker, at billederne kan transformere sig, udvikle sig, genlæses og ånde: Forståelsen af arkivet som en dynamisk tilblivelse har rod i billederne selv. Og det er i høj grad denne behandling af arkivbilledernes sprækker, hvorfra de konstant bevæger sig, der danner grundlaget for *Respite*.

#### IV. BLOTTELSE OG STIK

Som tidligere nævnt arbejder Farocki med en form for *blottelse* af vores historiske fordomme: en afsløring af bestemte billeders inhærente magtstruktur og derved en afdækning af en kontra-diskurs i billederne selv. I dette stærkt kritiske blik og i forsøget på en omvæltende demaskering af myterne af i dag forfølger Farocki – i en anden intonation – den franske litterat Roland Barthes' projekt fra bogen *Mythologies* (1957). Den kritiske ansats er her forsøget på at affortrylle det, der præsenterer sig som 'naturligt' (Naturen og Historien), hvilket ofte skjuler et ideologisk misbrug (Barthes 2007, 9). Det forekommer imidlertid her mere nærliggende at benytte visse begreber fra et andet af Barthes' værker, da disse i højere grad vil være behjælpelige for mere konkret at forstå, hvordan Farocki og *Respite* arbejder, hvordan en særlig politisk tænding manifesterer sig filmsprogligt. I sin bog om fotografiet *La chambre claire* (1980) forsøger Barthes at indkredse en fotografiets ontologi. Bogen er skrevet i et stilistisk og teoretisk toneleje, der er langt fra såvel hans tidligere marxistiske ideologikritik som hans semiotiske systemtænkning, og bogen er i højere grad en personlig, tenderende det intime, meditation over fotografiets status og filosofiske rækkevidde. En meditation, der kredser om fotografiets placering i den sorg, som hans moders død har hensat ham i. Det vil her føre for vidt at udlægge hele bo-

---

gens billedfilosofi, men dens mest overordnede distinktion skal bruges til at kaste lys over Farockis film og hans fremgangsmåde. Og så skal det i øvrigt kort indskydes, at *La chambre claire* som sagt beskæftiger sig med netop fotografiet og ikke de levende filmbilleder. Der har imidlertid været tradition for at benytte sig af bogen i filmvidenskaben. Et valg jeg finder produktivt og her vil følge<sup>2</sup>.

Grundlæggende skelner Barthes mellem to niveauer eller to muligheder i et fotografi. Det ene niveau vi ser, idet vi præsenteres for et fotografi, er et *studium*. *Studium* dækker over en oplevelsesmåde, hvori vi indkredser den kulturelt kodede mening, dets over- og undertoner. Vi søger altså her den dominerende og kontrollerede mening, den intentionelle betydning, der er sat i et socialt, diskursivt felt. En kulturanalytisk tilgang, der indbefatter fotografiets rene referencefunktion og dets kollektive, sociale og kulturelle medbetydninger (Larsen 2007, 280). Et godt eksempel kunne være det pornografiske billede. Vi ser her netop billedets grundbetydning: at vække til lyst. En erotisk formålstjenestelighed. Samtidig lever der i fotografiet – eller i nogle bestemte billeder – også et *punctum*. En subjektiv kategori (heri netop bogens personlige karakter: Hvad der er *punctum* for mig, er det ikke nødvendigvis for dig), hvor Barthes' fremskriver det umiddelbare, fænomenologiske møde. *Punctum* er den energi, der kan rive hul i fotografiets *studium*. Det er såret i den dominerende mening; en billeddetalje, der forskyder betydningen. *Punctum* er en udisciplineret bevægelse, en ukontrolleret tilfældighed, der får intentionaliteten til at krakelere: et voldsomt og pludseligt stik. Eksemplarisk for dette kunne være et fotografi, der besad en erotisk karakter, men ikke i kraft af sin funktionelle betydning (som pornografien), snarere i kraft af en på overfladen undseelige bagatel. Som et strikt opstillet fællesfotografi, hvor en tilfældigt blottet skulder pludselig indhyller scenen i en erotisk aura (Barthes 2012, 47-51, 73-77 og 93).

Det forekommer mig, at denne distinktion kan være frugtbar i vores forståelse af *Respite*. Farocki har ofte fortalt, hvordan han væmmes ved langt de fleste dokumentarer om 2. verdenskrig (Farocki 2009, 16). Disse film benytter sig af arkivbilleder af de forfulgte jøder og af koncentrationslejrene som et middel til tilfredsstillelse. De kaster sig uvidende og ansvarsløst ned i arkivet – uden etik eller refleksion. Her bliver arkivet fuldstændigt instrumentaliseret for at nære vores indignation, og ifølge Farocki finder man en forkastelig nydelse i denne benyttelse af arkivbilledet: Man udnytter ofrene til en tankeløs forargelse. For Farocki er disse bil-

---

2. Det skal her endvidere påpeges, at denne artikels betragtninger over og sammenlæsninger af Roland Barthes og Harun Farocki allerede var gjort og sat på papir i december 2012 – i forbindelse med en eksamen på Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Sylvie Lindepergs *La voie des images*, hvori hun ligeledes benytter Barthes' distinktion i forbindelse med materialet fra Westerbork (Lindeperg 2013, 187), udkom i januar 2013. Altså, noget af et sammenfald. Dette sammenfald kan dog næppe ses som andet end bestyrkende det forhold, at en barthiansk læsning af Farockis film forekommer frugtbar. Afsnittet 'Ikonografi og det partikulære' er således skrevet efter bogens udgivelse, da dette helt dugfriske stykke akademiske litteratur kaster nyt og interessant lys over netop Westerbork-materialet og dermed naturligvis også *Respite*. Hvis det eventuelt kan give anledning til forundring, at jeg her benytter mig af en teori om *fotografiet* – eftersom det forrige afsnit understregede Farockis problematiske forhold til netop den ikon-fotografiske gengivelse af Sinti-pigen – skal det her understreges, at jeg langt fra anskuer Farocki som fotografi-fjendtlig. Han er ikke at forstå som ikonoklast. Derimod er han kritisk forbeholden overfor de repræsentationer – det være sig fotografisk eller kinematografisk – der er størket i tankeløs refleks og semi-religiøs transcendentstænkning.

leder en form for pornografi: De er ren funktion. Oplevelsesmåden er her rendyrket *studium*. Og angående den tidligere så ureflekterede benyttelse af billederne fra Westerbok kunne man påpege, at disse dokumentarfilm blot vender billederne fra lejren på hovedet: Billederne viser ikke længere tyskernes voldelige overlegenhed, men tilskuerens moralske overlegenhed.

Således spiller de hidtidigt glemte billeder en afgørende rolle i *Respite*, eftersom de åbner for en virkelighed, der er mere kompleks end det vante historiske narrativ. Fundet og præsentationen af de tidligere 'glemte' billeder er bestemt afgørende for filmen. Ikke desto mindre er det netop en af Farockis strategier også at finde detaljer i de allerede kendte billeder. Detaljer, der i sig selv kan antænde en ny historisk kompleksitet. Med andre ord: at lede efter *punctum*.

Der er et fuldstændig afgørende og dybt rørende øjeblik i *Respite*, hvor Farocki afslører et sådant *punctum* i arkivets glatte overflade, fundet af et dybt stik i arkivets funktionalitet. Vi ser et tog, der er på vej til at forlade perronen – på vej mod Auschwitz. Kameraet bliver på platformen. I vognenes små vinduer aner man fangernes ansigter, og vi ser en baby ledsaget af en voksen (sandsynligvis en forælder). Uden for vognen ser vi en kvinde, der vinker farvel, og som svar løfter den voksne i toget babyens hånd for at vinke tilbage. Farocki gentager denne indstilling to gange – blot delt af en tekst (netop som *interpunkt*, der standser diskursens forløb), der siger: "The day when a child waved goodbye". På skrift her i artiklen virker effekten muligvis sentimental, men i filmen (uden lyd og med de ordknappe sætninger) er effekten snarere hård og skarp og hjerteskerende. Men hvad Farocki trækker vores opmærksomhed hen imod – repetitionen af indstillingerne understreger denne insisteren – det er det *punctum*, som disse afskedsbilleder skjuler: En lille gestus, der sønderriver vores historiske forståelse. Denne gestus – forælderen, der legende vinker med barnets hånd – bærer en usikkerhed, næsten en nysgerrighed og en form for lethed, som vi også ser hos de smilende fanger. Vi ser ikke en fortvivlet frygt eller et sorgbetyngt raseri, men snarere en spændt og vaklende afsked. Der har muligvis været triste og paniske afskedsscener i arbejdslejrene, men der har, som vi ser her, bestemt været mere fredelige og afventende optrin. Denne detalje udsætter os for nazisternes fuldstændigt gennemtrængende løgn, og den udtrykker historiens vidtrækkende kompleksitet. Og herved fremlægger Farocki et nyt domæne i vores historiske konception af jødeforfølgelsen, men han lærer os samtidig 'at se', at finde disse afgørende detaljer i arkivets periferi, ja i selve billedets periferi. Her kan de mest undseelige detaljer træde frem med en tyngde, der kan om ikke omkalfatre så gennemryste det historiske doxa.

Det er blevet bemærket om Barthes' fototeori (Allen 2003, 127), at den truer

---

med at bryde sammen i utilsigtet inkonsekvens: Når Barthes i *La chambre claire* viser os billeder, hvori han beskriver *punctum* og dermed gør det læsbart for andre, inkluderer han det så ikke i en social læsekreds? Gør han så ikke *punctum* til studium? Og ville man ikke kunne anklage Farocki for det samme? Når vi har læst denne detalje, stikker den så stadig? Eller bliver det 'blot' en ny form for vinkende afsked? Dette ville imidlertid være at fejllæse Farockis projekt. For det handler selvsagt ikke om enhver socio-historisk tilgangs utilstrækkelighed. *Respite* bevæger sig flere steder bevidst på *studiums* niveau, som når nogle af de første mellemtekster giver os den historiske kontekst for billederne, om end i meget ordknap form. I stedet handler det om denne nye vidde som fundet af *punctum* (hvilket forekommer flere gange i løbet af filmen og antager karakter af egentlig *metode*) kan åbne. Vi forstår Farockis indkredsning af *punctum* som mere end disse punkters egen kraft; vi må læse *Respite* som tydeliggørelsen af en bestemt metodes potentiale: Disse *punctum*er hvirvler både udad og udvider derved vores forståelse af lejrtilværelsen (hvorved de selvsagt antager karakter af *studium*), men de hvirvler samtidig også indad og lader os ane en anden måde at se på billeder på, en ny åbenhed.

## V. NOEM OG DØD

Allerede tidligt i sit forfatterskab (i "Rhétorique de l'image" fra 1964) bemærker Barthes et fundamentalt misforhold i fotografiet: Det er spændt ud mellem et stedligt eller tingsligt nærvær (i dets særligt tætte gengivelse af virkeligheden, som Barthes senere så kanonisk formulerer som: "le référent adhère"<sup>3</sup>) og en tidsmæssig forskydning (i sin evige fastholdelse af en datid). I stedet for tingenes 'væren der', er fotografiets grundfortælling altid tingenes 'haven været der', og Barthes finder således en elementær spænding mellem et 'her' og et 'dengang' (Larsen 2007, 271-272). Denne tanke fortsætter han i *La chambre claire*, hvor fotografiets *noem*, dets egentlige essens, netop bliver et 'det har været', og denne form opløfter han til fotografiets andet *punctum*. Et tidsligt *punctum*, som han spidsformulerer i sentensen "cela est mort et cela va mourir" ("det er dødt og det skal dø") (Barthes 2012, 150). Alle fotografier fortæller denne paradoksale historie. Historien om en på samme tid allerede indtruffen og en fremtidig død. En historie, der selvsagt træder desto tydeligere frem i historiske billeder, i arkivbilleder, og som i denne artikels perspektiv antager en ubehagelig klarsynet relevans (Barthes 2012, 119-121, 148-150).

For i mødet med eksempelvis Sinti-pigen oplever vi i særlig grad denne dobbelthed: Hun er død, og hun skal dø. Vi tilgår disse billeder med visheden om de indsattes forestående endeligt. Hvor meget de end forsøger at fremvise deres arbejdsomhed og eksistensberettigelse, så vi ved, at langt størstedelen af dem endte

3. "Referenten klæber" (Barthes 2012, 18). Formuleringen stammer fra *La chambre claire*, hvor Barthes, som vi skal se, viderefører disse overvejelser. Barthes skriver sig her eksplicit ind i en realismediskurs, der betoner det fotografiske billedes transparente virkelighedsgengivelse, samtidigt med at han fastholder dets grundlæggende paradoksale natur. Således positionerer Barthes sig her også i den på mange måder grundlæggende dualitet i filmteoriens historie mellem en formalistisk funderet tilgang (der findes hos eksempelvis Sergei Eisenstein og Rudolf Arnheim) og en realistisk funderet tilgang (der findes hos eksempelvis André Bazin) (Barthes 2012, 136-138).

i aflivningslejlighederne. Og dermed antager disse billeder også karakter af *håbløs* kamp mod den skæbne, som de selv endnu ikke kender. Heri ligger en stor del af filmens hjerteskræende tone: I den nyttesløshed, som de ikke selv kender som nyttesløs. Og når vi ser det legende afskedsvink med barnets hånd, så ved vi, hvortil toget vil ankomme. Det viser sig imidlertid, at ét forsøg blandt *Respites* vidtforgrenede billedmeditation også er en aktiv bearbejdning af denne 'forhåndsviden', der indgår i fotografiets paradoksale, tidslige arkitektur.

Den hollandske filmforsker Thomas Elsaesser har læst *Respite* som Farockis forsøg på at sætte sig så fundamentalt i ofrenes sted, at filmen ønsker at 'glemme' selve den aflivning, der kommer efter disse billeder (Elsaesser 2009, 63,68). Dette kommer tydeligst til udtryk i en sekvens, der viser nogle af de indsattes opdyrkning af de omkringliggende marker. De fremtræder her med håbefulde miner, med en vis glæde ved og tro på arbejdet. Ikke desto mindre forbavses man ved første gennemsyn af *Respite*, da Farocki gennem to mellemtekster observerer, at "The inmates look as if they are breaking the ground"; "As if they were creating something of their own, their own society, perhaps".

Hvad er der dog på spil her? Kontrafaktisk historieskrivning? Ved flere gennemsyn går det dog op for beskueren, at Farocki naturligvis ikke ønsker at 'fiktionalisere' historien, men snarere dette: at give fortiden sin egen fremtid igen. Og filmens titel bliver således et helt konkret filmisk forsøg. På samme måde som de indsatte forsøger at holde en uvis, skræmmende fremtid på afstand, således forsøger Farocki også at 'udsætte' eller pausere sin egen viden om denne fremtid, for at lade billederne tale selv.

Farockis poetik kan således siges her at bryde med en barthiansk billedforståelse, at forkaste dette andet, tidslige punktum. Eller man kan sige, at han i hvert fald forsøger at udsætte eller overstrege fotografiets *noem*. Det forekommer mig, at Farocki diskret indikerer, at denne viden om død og fremtidig død, der ligger til grund for fotografiets paradoks, tilhører *studiums* niveau; at den tilhører den kulturelt og socialt kodede læsemådes niveau. Man kunne måske også sige, at man ved dette tidspunkt er nået grænsen for sammenskrivningen af en *fotografisk* teori og en *filmisk* refleksion. At fotografiets enkeltstående krystallisering af tabt tid i højere grad betoner denne død, hvorimod filmbilledets pulserende tid lader en fortid leve som nutid med sin egen retmæssige fremtid. På samme måde som Farocki opløser den ikoniske tænding i Sinti-pigen, således lader han igen filmtiden komme de indsatte 'til gode': den løbende tid fastholder *deres* horisont. Og det er måske også sådan, vi i sidste instans må læse *Respites* insisteren på detalje-*punctummet*: Det er en læsemåde, der muliggør de indsattes virkelighed. En læsemåde, der ikke forsøger at

---

filtrere og abstrahere, men tilgår billederne i al deres flertydige brusen. En metode, der bryder med den systematik, der er efterrationaliseringens.

## VI. AFSLUTNING

Der sidder en potentiel magt i arkivet selv, i vores arkiverede naturalisering af bestemte billeder. Der sidder endvidere en potentiel magt i billedet selv, fra den afsender, der indpoder sine billeder med særlige værdier. Og der sidder en potentiel magt i synet selv, den måde, vi *ser* på. Farocki fremhæver, at vi må undersøge såvel arkivets skygger som billedets egne skygger, ja selv skyggerne af vort eget syn, og derved hele tiden vende tilbage til det faktiske billede med et kritisk blik.

Det bliver således også klart, at vi må forstå Farockis anmodning til en ”lecture personnelle” anderledes end den måske umiddelbart præsenterer sig. I stedet for besyngelsen af en rendyrket tilskuerfrihed, hvorfra enhver afsenderautoritet er fjernet, må citatet snarere læses som et *opråb* om den personlige oplevelsesmåde, som en gøren sig sensibel for arkivets righoldighed, for dets *punctum*. Der er her ikke tale om en ’ren’ kritik, der blot sætter tilskueren endegyldigt fri, men snarere et insistende korrektiv, der i sig bærer denne sirligt udformede modstrategi, som artiklen har undersøgt. En strategi, der netop lever i al sin personlige variation og spredning. For som det bliver Barthes’ problem i *La chambre claire*: Hvordan kan han skrive om sin afdøde mor, om hvem bogens anden del handler, uden at det bliver udsigelser om Moderen? Hvordan kan vi se på og tænke over Sinti-pigen, uden dette nærbillede nødvendigvis bliver emblematiske for hele verdenskrigen – og at *hun* således ville falme væk? Det kan vi ved at knuse det ikonografiske, at lade filmtiden løbe, at give hende sin fremtid tilbage og fastholde en åbenhed over for det sår, der får vores *studium* til at bryde sammen.

I den forstand forsøger Farocki med *Respite* – hvor bagvendt det end forekommer – at *operationalisere* det subjektive i såvel billedet som receptionen, at gøre det operationelt som en distinkt, filmisk metode. Vi kan forstå hans film, som et forsøg på at brede de refleksioner ud, der for Barthes netop antog en så intim og enkeltstående karakter, og derved give disse refleksioner en voldsom politisk resonans, som Barthes ellers undflyr sig: At lade sig overvælde af arkivets sår, at insistere på sin egen, singulære følsomhed, dét er for Farocki en dybt politisk handling. Og naturligvis er det afgørende for *Respite*, og Farockis generelle arbejde med arkivet, at føje viden og nuancer til vores historiske forståelse, at finde nye forbindelser i arkivets atlas, at lade refleksioner opstå i og leve som *studium*. Men det spørgsmål, som filmen konstant mediterer over er snarere: Hvordan ser man på det, man *allerede* ved? Og ud af dette spørgsmål – forstået gennem Barthes’ fotografibegreber – rejser der sig en særligt detaljeorienteret og fintfølede læseposition, der konstant åb-

---

ner sig for overvældelsen af billedernes stik og dermed formår *at se ud over sig selv*. I den personlige oplevelsesmåde kan man overvældes og overraskes i en sådan grad, at man overskrider dét, der er socialt sat i én selv: Vi overskrider os selv med os, vi overskrider billederne med billederne. En position for hvilken, det fotografiske billedes indfang – at det altid indsluser mere end det, der ønskes afbilledet – netop kan transcendere mediets økonomiske bundethed, dets autoritative tryk og vores egen selvtilstrækkelige historiske forhåndsviden. Det simple forhold, at ethvert fotografisk materiale altid vil indeholde 'mere' end det ønsker at vise, dét optræder her netop som en mulighed til andre retninger for tanken. Vi skal gøre os modtagelige for dette 'spild', for det er i denne periferi, *punctum* har til huse.

Farocki ønsker naturligvis ikke at relativisere lejrens vold og brutalitet. Han vil ikke nedskalere nazismens grusomhed; han vil snarere undersøge selve arkivets overflade for at få øje på dybden og omfanget af denne brutalitet. En accept af historiens manglende mening, af lejrens uforståelighed, eftersom et simpelt og overfladisk narrativ vil banalisere historien og hermed banalisere nazismens vold og ofrenes lidelser.

Man kan aldrig genleve fortiden: Hvert billede præsenterer sig som en tidslig afstand, som en fundamental forskel. Men som Barthes fortæller os, møder ethvert fotografi os også med et særligt nærvær, en følelse af tilstedevær. Og i sin filmiske praksis understreger Farocki, at det er i denne sitren, billederne lever, og det er herfra, vi fortsat må søge at lade dem tale. Det er i det *punctum*, der allerede er på vej mod at størkne i *studium*, det er i det *noem*, der både rammer os og som vi samtidigt overstreger, at arkivet og billedet vibrerer og bliver til. Intet billede er sat i sten; intet billede er evigt eller uden sprækker. Det er fra dette spændingsfyldte grænseland, at vi konstant genfinder historien. Det er herfra, vi kan få øje på sårene i arkivet. Og måske skaber afstanden forståelse, men tiden læger ingen sår.

*Emil Leth Meilvang, stud.mag i Litteraturvidenskab, KU og kandidatstuderende på Filmvidenskab, ligeledes ved KU.*

*Har netop afsluttet et års filmvidenskabelige studier ved det franske universitet Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Redaktør og medstifter af tidsskriftet Krystalbilleder ([www.krystalbilleder.dk](http://www.krystalbilleder.dk)). Har tidligere publiceret i det fagfællebedømte, videnskabelige tidsskrift på Syddansk Universitet: *Aktuel Forskning. Litteratur, kultur og medier*.*

*Kontakt: Email: [emil.meilvang@gmail.com](mailto:emil.meilvang@gmail.com).*



## VII. BIBLIOGRAFI

Allen, Graham. 2003. *Roland Barthes*. Routledge.

Barthes, Roland. 2012 [1980]. *La chambre claire – note sur la photographie*. Cahiers du cinéma – Gallimard, Le seuil.

Barthes, Roland. 2007 [1957]. *Mythologies*. Éditions du Seuil.

Didi-Huberman, Georges. 2010. *Remontages du temps subi – l'œil de l'histoire, 2*. Les Éditions de Minuit.

Doane, Mary Ann. 2003. "The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema". *I Differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 14, Nr. 3. Duke University Press.

Elsaesser, Thomas. 2009. "Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in *Respite*". I Harun Farocki. *Against what? Against whom?* Koenig Books.

Farocki, Harun. 2009. "Comment montrer les victimes?" I *Trafic*, n° 70.

Larsen, Peter. 2007. "At tale på en ny måde – note om Roland Barthes og fotografiet". I *Roland Barthes – En antologi* red. af Carsten Meiner, 263-297. Museum Tusulanums Forlag.

Lindeperg, Sylvie. 2009. "Vies en sursis, images revenantes. Sur *Respite* de Harun Farocki". I *Trafic*, n° 70.

Lindeperg, Sylvie. 2013. *La voie des images – Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Éditions Verdier

---